ART EXHIBITION CATALOGUES REPUBLISHED ON MICROFICHE

Published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
45 South Street
Bishops Stortford
Herts CM23 3AG
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck
New Jersey 07666
USA

Date of publication and production of master: 1975

Series: Each title is given a seven-figure serial number placed in the top right hand corner of the microfiche title strip. This is an accession number. The first figure indicates the number of the list in which the title first appears: the first three-figure group signifies the gallery or museum; the second three-figure group the accession number for that title.

Copyright: Filmed by permission of the copyright holders. The microfiche edition is the copyright of Chadwyck-Healey Ltd, 1975.

Location of original: The National Art Library, Victoria and Albert Museum, London

Note:

Some text and illustrations are lost through tight binding. This is a problem which we regret we have found unavoidable since we are only filming at the Victoria and Albert Museum those catalogues that cannot be found in other London locations.

Zürich
Box II 940

WEGLEITUNGEN
DES KUNSTGEWERBEMUSEUMS DER STADT ZÜRICH

59

AUSSTELLUNG

Alt-Winterthurer Graphiker

Keramiken von Arnold Hünerwadel

1. Februar – 8. März 1925

Aufführungen des Schweiz. Marionettentheaters

Februar/März 1925

V&A ANDA LIBRARY

14.2.1925

Zur Einführung.

Die alte Schweizer Graphik ist längst zu einem Liebling der Sammlerkreise geworden und steht, nicht zumindest im eignen Lande, in hoher Wertschätzung. Auf zahlreichen Sonderausstellungen in Museen und Bibliotheken und vielleicht noch häufiger bei Anlaß von Versteigerungen, wo das Kunstgut, das unter den Hammer kam, jeweilen vorher öffentlich zur Schau gestellt wurde, hat jedermann Gelegenheit gehabt, sich mit den graphischen Arbeiten von Schweizer Künstlern vergangener Jahrhunderte, die zum großen Teil im Dienste der „Fremdenindustrie" entstanden sind, vertraut zu machen. Seltsamerweise jedoch ist gerade derjenige unter diesen Graphikern, der durch die Art seines Sehens und künstlerischen Gestaltens uns Heutigen entschieden am nächsten steht, Johann Ulrich Schellenberg, noch bei weitem nicht so allgemein bekannt, wie es die anziehende, unserer Zeit innerlich zweifellos verwandte Eigenart seiner Werke erwarten ließe. Der Wunsch, ihm zu der Geltung zu verhelfen, auf die er Anspruch hat, und weitesten Kreisen seine schlichte und eindringliche Kunst mit ihrer stark persönlichen Note zu erschließen, hat die gegenwärtige Ausstellung bewirkt. Dabei spielte der Gedanke mit, es dürfte gerade in Zürich angebracht sein, einmal die auffallende Tatsache ins Licht zu setzen, daß eine ganze Reihe von hervorragenden Schweizer Graphikern eine gemeinsame Heimat hatten, wo nacheinander die Wiege des einen nicht weit von der des andern stand und daß das in Winterthur gewesen ist. Damit war es geboten, Auswahl und Umfang der Ausstellung zu erweitern und diese etwa zwei Jahrhunderte umfassende Schau gleichsam als den vertieften und weit abgesteckten Hintergrund zu be-

VICTORIA AND ALBERT MUSEUM LIBRARY

nützen, auf dem sich die Gestalt Schellenbergs umso schärfer und wirksamer abheben soll. In ähnlicher Art hat im Sommer vorigen Jahres das Gewerbemuseum Winterthur im Rahmen der dortigen Bezirks-Gewerbeausstellung die alten Winterthurer Graphiker vorgeführt, wobei die Schau von dem Beauftragten, dem Leiter der wechselnden Ausstellungen der Gewerbemuseen Zürich und Winterthur, nach den gleichen Gesichtspunkten zusammengestellt und angeordnet worden war. Daß es nun gelang, diese Ausstellung auch für Zürich ins Werk zu setzen, verdanken wir dem freundlichen Entgegenkommen derjenigen Stellen unseres Kantons, die an solchen Blättern besonders reich sind: dem Kunstverein Winterthur, der dortigen Stadtbibliothek und dem Zürcher Kunsthaus. Ihnen sei hiermit nochmals unser Dank ausgesprochen. Wer Näheres über die Urheber der ausgestellten Blätter zu erfahren wünscht, findet es in dem nachfolgenden Aufsatz aus der Feder des Herrn Dr. Fink, des Konservators am Winterthurer Kunstmuseum.

Im Vorraum des Museums haben für einige Wochen keramische Arbeiten des Zürcher Bildhauers Arnold Hünerwadel Platz gefunden. Es sind nicht lediglich Ziergeräte, vielmehr in der Hauptsache Gebrauchsgegenstände wie Lampenfüße und Kerzenständer, alle hell gehalten, mit Zinnglasur bedeckt und in Schmelzfarben belebt, also zur Gattung der Fayencen gehörig. Die plastische Ausführung der Stücke wurde vom Künstler selber besorgt, während das Glasieren und Brennen in der Zürcher Tonwarenfabrik C. Bodmer & Co. erfolgte. Die ausgestellten Arbeiten sind verkäuflich, auch können sie beliebig nachgeliefert werden.

Zum Schlusse wollen wir noch auf das Marionettentheater, unsern besonderen Schützling hinweisen, das für die Zeit vom

6. Februar bis gegen Mitte März wieder einmal in unserm Museum seine Bühne aufgeschlagen hat. Seiner Einführung beim Publikum bedarf es zwar nicht mehr, denn Hans Joggel, des Doktor Faust urwüchsiger Widerpart, hat dafür gesorgt, daß die Kunde von ihm in der ganzen Stadt herum und bis weit in die Landgemeinden hinaus sich verbreitete. So gilt es jetzt nur etwas vom diesjährigen Spielplan zu sagen. Vom letztjährigen hat er das alte Puppenspiel vom Doktor Faust und die Offenbachsche Oper „Das Mädchen von Elizondo" übernommen, die beide damals neu gebracht und mit soviel Beifall aufgenommen wurden, daß es klar war, man würde sich an ihnen nicht so bald satt sehen und hören, vielmehr ihre Wiederholung wünschen. Mit einer Neuheit nicht geringer Art wartet das Marionettentheater aber auch diesmal auf: es ist eine reizende Oper von Donizetti, die sich „Betly" nennt und — in den Appenzeller Bergen spielt! Es ist das erste Mal, nicht nur daß sie von Marionetten gespielt, sondern daß sie überhaupt in der Schweiz aufgeführt wird. Näheres über ihre Geschichte findet sich im Programm, das an der Kasse erhältlich ist. Auch diese Oper wird von vorzüglichen Berufssängern gesungen und zwar in italienischer Sprache, damit ihr nichts von ihrer Frische genommen werde. Die deutsche Übersetzung des Textbuches, von H. Visscher van Gaasbeek besorgt, ist für wenig Geld im Museum zu beziehen. Die musikalische Leitung der Aufführung hat Hans Jelmoli. Mit den Bühnenbildern wurde Ernst Gubler beauftragt.

Aber auch den Kindern beschert diese Spielzeit etwas Neues: an die Stelle von Poccis Zaubergeige ist ein Grimmsches Märchen getreten, das den Titel „Die beiden Brüder" führt. Dr. Jakob R. Welti hat es für die Aufführung durch Marionetten in drama-

tische Form gesetzt. Mancher Erwachsene wird nicht minder seine Freude daran haben als unsere Kleinen. Die Bühnenausstattung stammt von Ernst Georg Rüegg.

Das Schweizerische Marionettentheater, das nur Bestes bieten will und in Ausstattung, Gesang, Vortrag und Spiel künstlerisch Hochwertiges leistet, hat es nicht leicht, das finanzielle Gleichgewicht zu finden. Es bedarf dazu viel uneigennütziger, aufopfernder Arbeit von seiten der Mitwirkenden. Nur bei durchweg gutem Besuch der Vorstellungen ist es ihm möglich, den Ausgleich zwischen Einnahmen und Ausgaben zu erreichen. Deshalb ergeht an alle seine Freunde erneut die Bitte, für die Sache der Marionetten zu werben und mitzuhelfen, daß sie wiederum zu einer echt volkstümlichen Belustigung werden.

Die Direktion.

Alt-Winterthurer Graphik.

Seit zu Beginn des Jahres 1916 im neuerrichteten Winterthurer Museum ein besonderer zweckentsprechender Raum als Graphisches Kabinett eingebaut worden ist, hat die lokale Pflege der graphischen Künste eine wesentliche Förderung erhalten. Neben der zeitgenössischen graphischen Kunst, der die Sammeltätigkeit in erster Linie zukommt, ist auch die ältere einheimische Kunstübung, die jahrzehntelang als Aschenbrödel behandelt worden war, wieder zu Ehren gekommen. Die Generation, die sich fast ausschließlich für historische und Genremalerei begeisterte, hatte nicht viel übrig für die intimen Reize von Blättern eines Aberli, Rieter und Biedermann. Doch hatte es eine glückliche Fügung so gelenkt, daß durch Legate und Testate zu einer Zeit, da die Erinnerung an diese Kleinmeister noch lebendig war, zahlreiche Handzeichnungen der beiden Schellenberg, von Aberli und Rieter in die Sammlungen des Kunstvereins gelangten. Ihre gestochenen und kolorierten Blätter jedoch, die vor wenigen Jahrzehnten noch mit kleinen Mitteln vollzählig hätten erworben werden können, fehlten fast völlig in der Sammlung und mußten nachträglich vereinzelt zu hohen Preisen erworben werden. In unbegreiflich leichtfertiger Weise waren die wertvollen Stücke aus gutem Familienbesitz verschleudert und verschachert worden. Einträchtiglich bemühen sich nunmehr die Stadtbibliothek und die Sammlungen des Kunstvereins, beide im neuen Museum, das alte Gut dem Zufall des Besitzwechsels zu entrücken. Dabei sieht das städtische Institut mehr auf den topographisch-kulturhistorischen Charakter, die private Kunstsammlung auf künstlerisch-technische Qualitäten.

Wenn wir von einigen weniger bedeutenden früheren Kup-

ferstechern absehen, dürfen wir Felix Meyer (1635—1713) als den ersten namhaften Winterthurer Meister bezeichnen. In Nürnberg erlernte er die Landschaftsmalerei, machte eine kurze Reise nach Italien und ließ sich dann in der Heimat nieder. Da er trotz zeitweiliger hoher Protektion infolge der herrschenden Kriege seinen Bildervorrat nicht verkaufen konnte und eine zahlreiche Familie durchzubringen hatte, bekleidete er von 1708 an die Stelle eines Amtmanns von Ossingen, in dessen Nähe, auf dem Schlosse Wyden, er sich niederließ. Das von ihm gemalte Schloß hat Emanuel Steiner 1816 als Neujahrsblatt der Winterthurer Stadtbibliothek radiert. Von Felix Meyer sind etwa 30 Radierungen bekannt, von denen die Winterthurer Sammlung leider nur fünf Ideallandschaften besitzt. Dagegen verwahrt sie einen kostbaren Band mit 102 bedeutenden Zeichnungen des Meisters, die für die Entwicklung der schweizerischen Landschaftsdarstellung im Übergang vom 17. zum 18. Jahrhundert sehr aufschlußreich sind. Sie bewegen sich in eigentümlicher Art zwischen antikisierender idealer Komposition und nüchterner schweizerischer Beobachtung, die schon die Art J. U. Schellenbergs ankündet. Goethes Freund Heinrich Meyer äußert sich über ihn wie folgt: „Felix Meyer von Winterthur ist zwar keiner der hochberühmten Meister, allein wir nehmen Anlaß, desselben hier zu gedenken, weil mehrere seiner Landschaften mit wahrhaft poussineskem Geist erfunden sind; doch ist die Ausführung meistens flüchtig, das Kolorit nicht heiter genug". In einem stattlichen Schabkunstblatt hat J. Jakob Haid nach einem Bildnis des älteren Schellenberg den Künstler vor der Staffelei beim Malen einer Berglandschaft festgehalten.

Die Winterthurer Kunstübung ist durch den älteren der beiden Schellenberg, Johann Ulrich Schellenberg (1709—1795), mit

Basel und dem dortigen Maler Johann Rudolf Huber verknüpft, der Ulrichs Lehrer und Schwiegervater war. Nach vorübergehendem Aufenthalt in Bern und Basel ließ sich der Künstler von 1748 an dauernd in Winterthur nieder, wo sein Sohn und Anton Graff einige Jahre lang seine Schüler waren. Der reiche Schatz von Zeichnungen dieses Künstlers, die im Besitz des Winterthurer Museums sind, zwingt zur Bewunderung der Größe und Freiheit der Anschauung und Gestaltung inmitten einer konventionell stark gebundenen Generation, besonders da, wo Stift und Pinsel sich frei bewegen durften und nicht gehemmt waren durch ängstliche Rücksichten auf topographische Genauigkeit. Das (unvollständige) Verzeichnis der Kupferstiche J. U. Schellenbergs im schweizerischen Künstlerlexikon zählt 37 Blätter auf; die Mehrzahl davon ist vom Künstler selbst gezeichnet und gestochen, zum Teil auch von ihm koloriert worden; einzelne Blätter hat er nach David Herrliberger, J. R. Huber, Felix Meyer und J. R. Schellenberg angefertigt. Die Tatsache, daß wir hier einem Künstler begegnen, dem wir uns wesensverwandt fühlen, der aber noch recht dürftig bekannt ist, mag es rechtfertigen, daß seiner hier etwas eingehender gedacht wird. Schöne Beispiele der Verbindung von Bild und Schrift geben die beiden Gesellenbriefe, von denen der eine in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts zurückgeht und vom älteren Schellenberg stammt, der andere zu Beginn des 19. Jahrhunderts vom jüngeren Schellenberg neu gefaßt wurde. Ein Vergleich der beiden Atteste zeigt die Auflösung des strengeren Stiles des Vaters in die zierlichere Rokokoeinkleidung des Sohnes. Aus den kolorierten Stichen Johannn Ulrich Schellenbergs, die er bis ins hohe Alter von 77 Jahren anfertigte, erkennen wir die Kompositionsgesetze, die ihn leiteten. Bei einem Vergleich seiner Handzeichnungen mit den darnach

hergestellten Stichen ist wohl zu unterscheiden, ob sie von ihm selbst, seinem Sohne oder anderen Stechern umgesetzt worden sind. Da wo der ältere Schellenberg Zeichner und Stecher in einer Person war, beobachten wir eine bewußte Übersetzung des zeichnerisch-malerischen in den graphischen Stil. Zufälliges wird ausgemerzt, neue Akzente (etwa durch Grasbüschel oder Pflanzen) werden gesetzt, die Landschaft, besonders das Gebirge, erhält eine straffere Gliederung, die Wolken werden stilisiert, die Staffage arrangiert. Bei einigen Blättern vom Gotthard, die der Vater nach den Zeichnungen des Sohnes stach, ist die Umsetzung augenfälliger. Denn während der Sohn mehr zu miniaturhafter Feinheit neigte, ballt der Vater für den getuschten, weißgehöhten Stich die Landschaft zu kubischen Gebilden. Wo aber J. U. Schellenbergs Zeichnungen von Edelsitzen im Kanton Luzern 1755 von David Herrliberger in Zürich gestochen wurden, haben sie im Stich wesentlich an Kraft, Stil und sogar an topographischer Treue eingebüßt. Einer dieser Stiche, z. B. der Zerleitenbaum, quetscht die Landschaft zusammen, ein anderer, Oberwartenfluh, läßt unverfroren die prächtige Fluh weg und ersetzt sie durch Wolken und Himmel.

Ulrichs Sohn, Johann Rudolf Schellenberg (1740—1806), ist einer der fruchtbarsten Graphiker aller Zeiten gewesen. Vom Großvater und Vater her durch Vererbung und Anleitung bestimmt, wandte er sich schon früh der Kunst zu. Um seine große Familie durchzubringen, widmete er sich, dauernd in seiner Vaterstadt niedergelassen, fast ausschließlich dem Zeichnen und der Technik des Radierens. Unermüdlich arbeitete er für Verlagshandlungen, die von ihm Illustrationen für Werke mit historischem, literarischem, didaktischem, erbaulichem, physignomischen, entomologischen und botanischem Inhalt begehrten. So stand der

jüngere Schellenberg stark im Dienste der angewandten Graphik und bildete sich zum exquisiten Miniaturisten aus. Während wir gegenüber den Stichen seines Vaters noch die Nachwehen des gewaltigen Barock verspüren, führt uns die Kunstwelt des Sohnes ins zierliche Rokoko, etwas gedämpft durch die kleinbürgerliche Umgebung, in der sich der Künstler Zeit seines Lebens bewegen mußte. Von staunenswertem Fleiß beseelt, hat J. R. Schellenberg mehr als 2000 Blätter radiert. Das weitschichtige Material, das zu bewältigen wäre, hat sich der Verwirklichung des Verlangens nach einer gründlichen Monographie über J. R. Schellenberg bisher in den Weg gestellt.

Winterthurs berühmter Sohn Anton Graff (1736—1813) kann hier nur gestreift werden, da seine Bedeutung ausschließlich auf dem Gebiete der Porträtmalerei liegt. Drei Radierungen sind von ihm bekannt: vor allem sein lebendiges und geistreiches, in Licht und Schatten vorzügliches Selbstbildnis und das Konterfei seines Schwiegervaters Prof. J. G. Sulzer. Die dritte Radierung, die im Vergleich zu den beiden genannten konventionell und unpersönlich ist, stellt einen Kaufmann aus Frankfurt a. M. dar. Die Beobachtung an diesen drei Radierungen läßt sich für Graff verallgemeinern: wenn dem Künstler die innere Anteilnahme an der darzustellenden Person fehlte, blieb er in der Konvention und im äußeren Dekor stecken; stand ihm aber das Modell nahe oder ergriff es ihn vermöge seiner geistigen Qualitäten, so schuf er dauernde Meisterwerke.

J. Ludwig Aberli (1723—1786) hat kein großes graphisches Werk, aber dank der von ihm gepflegten Manier einen bedeutenden Namen hinterlassen. Schon 18jährig kam Aberli aus seiner Vaterstadt Winterthur mit einem zunftmäßigen Ausweis als Maler nach Bern und blieb dort bis zu seinem Tode. Aus dem schul-

mäßigen Kunstbetrieb wurde er durch Rousseaus Schriften herausgerissen und mit der Natur in engen Kontakt gebracht. Der Fremdenstrom, der sich seit der Mitte des 18. Jahrhunderts in unser Land ergoß, verlangte nach Abbildern der schweizerischen Bergwelt als Reiseandenken. Diesem Bedürfnis kam neben vielen andern Künstlern auch Aberli nach, indem er seine Zeichnungen in Umrissen leicht radierte, sie hierauf austuschte und schließlich mit Aquarellfarben von Hand kolorierte. Um seine Blätter vor Nachstichen zu schützen, erteilte ihm die Stadt Bern ein Privileg. Von 1766—1786 gab Aberli 20 kolorierte Blätter und zwei Folgen von 10 und 5 Blatt heraus, unter denen neben Landschaften auch Trachtenbilder vorkommen. Er war in erster Linie Zeichner und Herausgeber und hat nicht immer selbst radiert. Dunker, Guttenberg und Pfenninger haben nach seinen Zeichnungen gestochen; Birmann, Lory père, Rieter und Wocher haben sie koloriert. Besonders seit der Einführung der Aquatintatechnik ist Aberlis Manier häufig nachgeahmt worden.

Im XIII. Neujahrsstück der Künstlergesellschaft zu Zürich (1817) wird die Aberlische Manier wie folgt beschrieben: „Die Zeichnung wurde zuerst ganz mit guter chinesischer Tusche ausgetuscht; nur die Luft und die hintersten Berge wurden weiß gelassen. War auf diese Weise die Landschaft in Absicht auf den Effekt vollendet, so malte er die Luft mit Indigo hinein, die Wolken mit Indigo und Tusche und alsdann wurden die gelblichten, rötlichen und bräunlichen Partien mit einem abwechselnden Gemische von Zinober und Gummigutt leicht gefärbt und hierauf aus Indigo und Gummigutt die grüne Farbe gemischt, mit welcher die Bäume und alles was einen grünlichen Ton haben mußte, überzogen wurden und so war die Landschaft vollendet."

Der Aberliforscher Bernhard Geiser in Bern weist in seiner Abhandlung über Aberli (Das Graphische Kabinett. VIII. Jahrgang, Winterthur 1923) darauf hin, daß diese Dreifarbentheorie nur für einen Bruchteil seiner Blätter gelte und daß das Kolorit der Großzahl eine reichere Palette verrate. Auch hier gibt die Ausstellung Gelegenheit, farbige Zeichnungen des Künstlers mit den ausgeführten kolorierten Stichen zu vergleichen. Als ganz besonders schöne Blätter an Erhaltung und Kolorit sei hingewiesen auf „Nidau" und auf „Oberhasli".

Nach Aberlis Tod hat dessen Freund Heinrich Rieter (1751—1818) des Künstlers sämtliche Platten käuflich erworben, mit Privileg der Stadt Bern die Blätter weiter verlegt und zwei neue große Blätter nach Aberli radiert. Rieter hatte in Winterthur bei J. U. Schellenberg und in Dresden bei Anton Graff gelernt, Holland bereist und sich 1777 in Bern niedergelassen und verheiratet. Bedeutsam für ihn wurde der Verkehr mit Aberli, der ihn bewog, sich ganz der Landschaftsmalerei hinzugeben. In technischer Beziehung war Rieter vielseitiger als Aberli; ein Vergleich der Zeichnungen jedoch läßt uns in Aberli den freieren Künstler erkennen. Rieters graphisches Werk ist kaum größer als das seines älteren Freundes; Hauptblätter sind der „Gießbach" und der „Reichenbach". Ein anderer Freund Rieters, der berühmte Maler und Stecher Niklaus König von Unterseen, hat ihm 1819 im 15. Neujahrsstück der Zürcher Künstlergesellschaft ein sympathisches biographisches Denkmal gesetzt.

Während sich die Ausstellung in ihrem Hauptteil auf Blätter beschränkt, die vom selben Meister gezeichnet und gestochen wurden, findet sich gelegentlich doch ein Blatt, das nach einer Vorlage gearbeitet wurde, so der große Stich nach Anton Graffs

Bildnis des J. G. Sulzer mit einem seiner Enkel, den der Stecher Jakob Rieter (1758—1823) seiner Vaterstadt Winterthur widmete. Man erkennt darin das Vorbild der großen französischen Meisterstecher, deren Glanz und Schmelz freilich nicht erreicht wurde.

Johann Jakob Biedermann (1763—1830) ist wie Aberli und Rieter aus seiner Vaterstadt nach Bern abgewandert, nachdem er zu Hause bei J. R. Schellenberg die erste künstlerische Unterweisung erhalten hatte. In Bern lernte er bei Heinrich Rieter. Um die Jahrhundertwende führte er ein unstetes Leben mit längerem Aufenthalt in Konstanz, Basel und Zürich. Im Zusammenhang damit steht wohl auch die Tatsache, daß er viermal verheiratet war. Die Wertschätzung der Kunst Biedermanns ist in den letzten Jahrzehnten beständig gestiegen. Bei allem liebevollen Eingehen auf das Detail, im besonderen auf die als Staffage beigegebenen Tierstücke, haben seine Blätter nichts Kleinliches.

Während uns von Aberli und Rieter wegen ihres beständigen Fernseins leider keine Ansichten unserer zürcherischen Gegend hinterlassen wurden, hat Biedermann im zweiten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts einige Neujahrsblätter für die Winterthurer Stadtbibliothek radiert, auf denen er die der Stadt benachbarten Schlösser darstellte, darunter auch das dem Eisenbahnfieber zum Opfer gefallene Schloß Pfungen. Sie weisen Ähnlichkeit mit den Blättern Emanuel Steiners auf, sind jedoch weniger frei und in einer zarten, beinahe zaghaften Weise radiert. Sie erinnern an die 60 vom Künstler in Basel zu didaktischen Zwecken herausgegebenen Radierungen von Tieren und Szenen aus dem Land- und Volksleben. Von seiner Vaterstadt Winterthur hat er ein großes, kostbares Blatt angefertigt, bei dem freilich

das Städtebild bescheiden in den Hintergrund rückt, dafür aber der Vordergrund mit einer für den Künstler charakteristischen Staffage sehr wirkungsvoll hervorgehoben ist. Solche von Biedermann selbst kolorierte Umrißstiche sind heute auf Auktionen sehr begehrt. Das 31. Neujahrsstück der Zürcher Künstlergesellschaft ist 1835 J. J. Biedermann gewidmet worden.

Vom alten Winterthurer Geschlecht der Steiner haben sich ihrer drei auf künstlerischem Gebiete betätigt. Der älteste von ihnen ist Hans Conrad Steiner (1757—1818), der in Genf, Dresden (bei Adrian Zingg) und Paris die Kupferstecherkunst erlernte. Auf mehreren Reisen nach Italien hat er in den neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts zahlreiche poetische Motive frei und geistreich radiert. Von besonderer Feinheit und Anmut sind seine wenig bekannten seltenen kolorierten Umrißstiche, die einen Vergleich mit denen Aberlis und Rieters wohl aushalten. Dem Landschaftsmaler L. Heß widmete er eine Folge von 1790—1800 entstandenen idyllischen Landschaften, 24 an Zahl.

Emanuel Steiner (1778—1831) war durch seine nahen Beziehungen zu J. R. Schellenberg und A. Graff mit der altwinterthurer Tradition verknüpft. Im Austausch gegen seine eigenen Arbeiten hatte er sich nach und nach eine Sammlung von mehreren Tausend Kupferstichen angelegt, die ihm unschätzbaren Genuß gewährte und durch Vermächtnis zum Grundstock des graphischen Kabinetts im Winterthurer Museum wurde. Seine zahlreichen Zeichnungen belegen noch besser als seine Radierungen die künstlerische Freiheit in der Darstellung der Natur. In den ersten Dezennien des 19. Jahrhunderts stellte er seine Ätzkunst gerne in den Dienst der Neujahrsblätter der Winterthurer Stadtbibliothek und hielt in treuer und doch malerischer

Wiedergabe die Burgen der Umgebung fest. Seine komponierten Landschaftsradierungen erinnern anderseits daran, daß er einst in Basel Holländer wie Both und Ruysdael kopiert und nach ihnen gestochen hatte. Seine Radierkunst würde er wohl noch höher entwickelt haben, wenn er sie nicht um seiner Gattin Gesundheit willen frühzeitig aufgegeben hätte.

Sein Sohn, David Eduard Steiner im Brühl (1811—1860) hat sich zuerst beim Vater und dann auf der Münchner Akademie und in Paris zur Kunst herangebildet. Trotz vielversprechender Anfänge und aller Vorteile einer sorgfältigen Ausbildung hat es Eduard Steiner nicht weit über eine pedantisch korrekte harte Kunstmanier hinausgebracht. Auf graphischem Gebiet hat er eine Anzahl Lithographien hinterlassen, deren ikonographischer Wert bedeutend höher anzuschlagen ist als der künstlerische.

Wenn hier zum Schluß noch der zu Steckborn geborene und in der Bleulerschen Malschule in Feuerthalen bei Schaffhausen tätige Emanuel Labhardt (1810—1874). erwähnt wird, so geschieht es, weil er zu Beginn der 60er Jahre in Winterthur zahlreiche Stadtansichten zeichnete und aquarellierte, die hernach von dem Lithographen Caspar Studer mit gutem Geschmack herausgegeben wurden und heute noch in manchen Häusern der Stadt das Andenken an die der Verkehrswut zum Opfer gefallenen Brunnen, Plätze, Bogen und Tore Winterthurs erhalten.

Dr. Paul Fink.

Zur Technik der schweizerischen Kleinmeister.

Die den schweizerischen Kleinmeistern im 18. und 19. Jahrhundert zur Verfügung stehenden graphischen Techniken waren: der Holzschnitt, der Kupferstich mit seinen verschiedenen Abarten (Linienstich, Punktstich, Crayonmanier etc.), die Radierung, die Schabkunst, die Aquatinta; und um die Wende des Jahrhunderts kamen noch hinzu der Holzstich und die Lithographie. Es war also dieselbe Fülle der Möglichkeiten, wie sie uns heute geboten ist; aber die Photographie fehlte! — was wesentlich ist — da es die Künstler vor vielen modernen Entgleisungen bewahrte. Bevorzugt und eigentlich fast allein gepflegt wurden Radierung und Aquatinta. Man hatte schon ziemlich lange den Sinn für den Eigenwert und das Ausdrucksvermögen der einzelnen Linie eingebüßt. So schien der Holzschnitt, wie ihn besonders das 15. Jahrhundert und noch (wenn auch nicht mehr in derselben Reinheit) die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts gekannt hatten, endgültig verloren. Der Holzstich (Tonschnitt) war kein Ersatz, denn er liebäugelte unverkennbar mit dem Stich und suchte sein Ideal dort. Auch beim berühmten französischen Reproduktionsstich war es im Grunde keineswegs die mit großer Bravour geführte Linie, die man meinte, sondern der durch ihr Nebeneinanderlegen und vielfaches Kreuzen erzeugte Ton. Die malerischen Wirkungen des Tones wurden nun aber auf direktem Wege, also leichter erreicht durch Radierung, Schabkunst und Aquatinta. Daß die Schabkunst bei unseren Kleinmeistern fast ganz fehlt, dürfte auf den ersten Blick wunder nehmen; denn die Ausführung ist keineswegs schwierig. Die Erklärung liegt wahr-

scheinlich darin, daß dieses Verfahren ein kleines Format kaum gestattet, und daß die Platte sich rasch abnützt (also wenig Drucke hergibt). Ferner ist der Druck, welcher ein prachtvoll samtartiges Aussehen hat, sehr empfindlich und büßt bei Berührung den Duft seiner ersten Schönheit leicht ein. Ungefähr die Mitte zwischen der weichen Schabkunst und der bestimmteren aber immerhin tonigen Radierung nimmt die Lithographie ein. Nach den zwanziger Jahren des neuen Jahrhunderts, d. h. nachdem die Lithographie schon ihren Siegeszug durch ganz Europa angetreten, wenden sich einzelne der Kleinmeister ihr zu — aber nichtsdestoweniger gilt ihre Liebe bis fast in die 50er Jahre der Radierung und der Aquatinta. Das Handwerkliche dieser beiden Verfahren bot ihnen offenbar mehr Reiz als das Neuartige und damals sicher auch fremd Anmutende des jüngst entdeckten Verfahrens, dem sie vielleicht wegen seiner chemischen Unberechenbarkeiten hilflos gegenüberstanden. Nun haben ja sowohl Radierung als besonders Aquatinta auch ihre Tücken; aber man kannte diese aus langer Erfahrung und wußte ihnen besser zu begegnen. Es mag hier eine kurze Beschreibung dieser beiden Techniken am Platze sein:

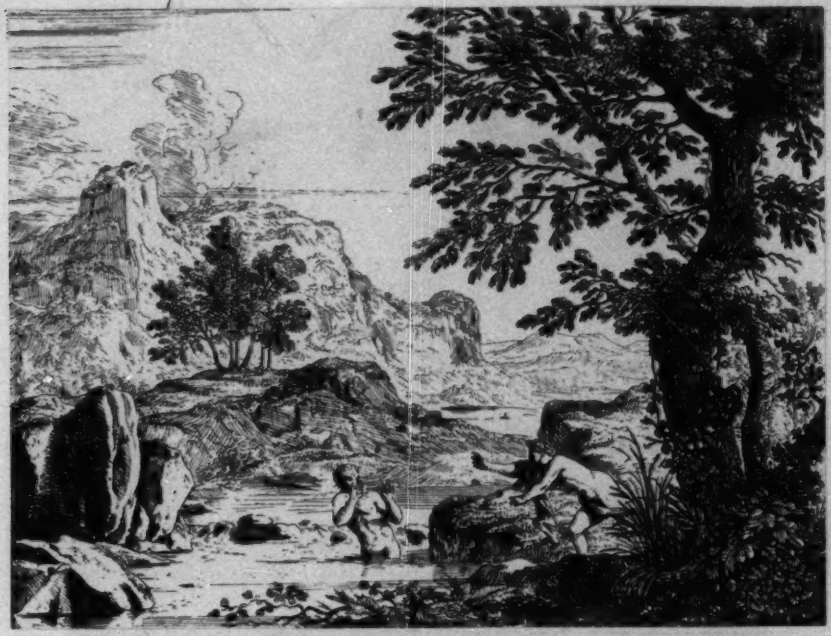
Für die Radierung benötigt man erstens: eine gut plane Kupferplatte, die poliert, mittels Kreide und Spiritus von allfälligem Fett gereinigt, mit einer ganz dünnen Wachsschicht überzogen wird. Die Platte wird hiezu über einer Flamme erhitzt (wozu man sich zum Halten einer Zange bedient). Man fährt nunmehr mit einem Stück „Grundierwachs" (Fig. 20) einige Male über die heiße Platte hin, wobei sich Wachspartikelchen lösen. Diese gelösten Wachsteile werden mit dem „Ledertampon" (Fig. 21) gleichmäßig und möglichst dünn über die ganze Platte verteilt. — Damit der Radierer seine Zeichnung besser erkennt,

Schellenbergius
Observator Naturæ

Johann Rudolf Schellenberg: Selbstbildnis.

Nach der Radierung im Besitze des Kunstvereins Winterthur.

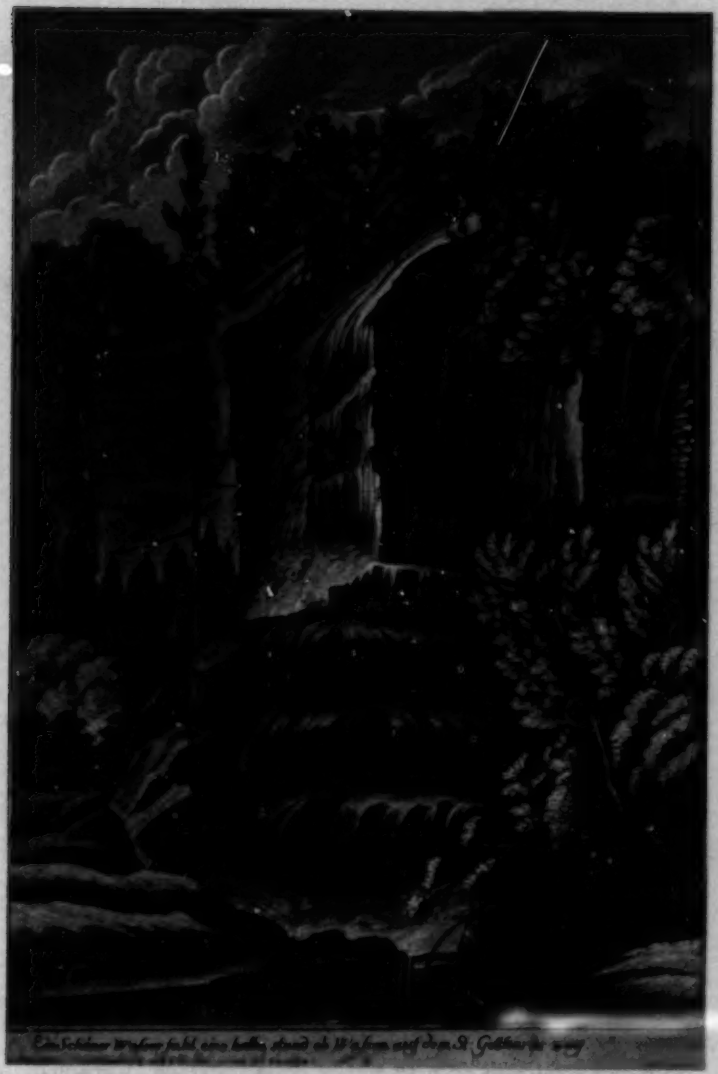
VICTORIA AND ALBERT MUSEUM LIBRARY



Felix Meyer: Flußlandschaft mit mythologischer Szene.

Nach der Radierung im Besitze des Kunstvereins Winterthur.

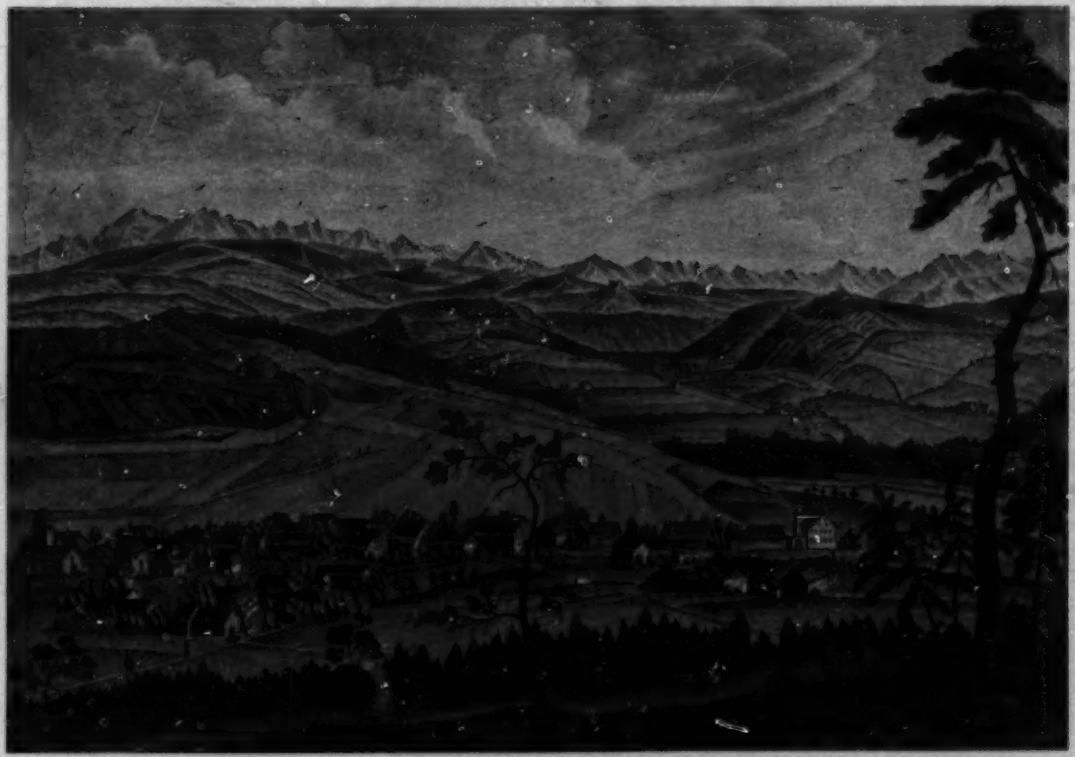
LIBRARY



Johann Ulrich Schellenberg: Wasserfall ob Wassen.

Nach dem getuschten Stich im Besitze des Kunstvereins Winterthur.

VICTORIA AND ALBERT MUSEUM LIBRARY



Johann Ulrich Schellenberg: Aussicht auf Neftenbach, Töß und Kyburg.

Nach dem kolorierten Stich im Besitze der Stadtbibliothek Winterthur

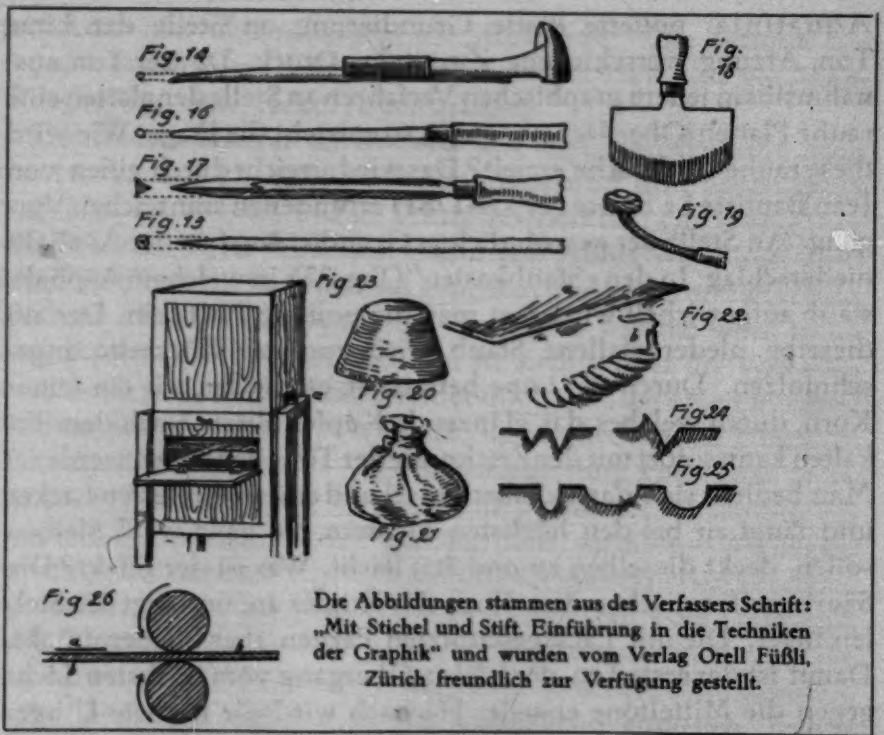
RIA AND A LIBRARY

schwärzt man die grundierte Platte. Das geschieht so, daß man sie, die grundierte Seite nach unten, über einer stark rauchenden Wachskerze sorgfältig hin und her bewegt. Der sich entwickelnde Ruß verbindet sich eng mit dem noch warmen Wachsgrund und es entsteht eine schön schwarze Oberfläche (Fig. 22). Zweitens: Die Zeichnung wird nach bekannter Weise, aber seitenverkehrt auf die Platte gepaust und die Arbeit des Radierens kann beginnen. Man bedient sich hiezu einer stumpfen Nadel (Fig. 15) und zeichnet damit wie mit einem Stift. Hiebei wird, wo man hinfährt, der Wachsgrund weggeschoben, und in jeder Linie erscheint das glänzende Kupfer auf schwarzem Grunde. Ist diese Arbeit beendet, so schreitet man drittens: zur Ätzung. Die Platte wird in eine Cuvette gelegt und mit einem sorgfältig abgestimmten, auf jeden Fall im Anfang nicht zu starken Ätzwasser übergossen (Salpetersäure, Eisenchlorid). Dadurch wird das bloßgelegte Kupfer angefressen und allmählich tiefer gelegt; Gefühl oder Sekundenzeiger bestimmen die Länge der Ätzung. Hernach wird die Platte aus der Cuvette herausgehoben, unter scharfem Wasserstrahl sauber abgespühlt und der Grund mit Terpentin abgewaschen. Die ganze Zeichnung liegt vertieft auf blanker Platte vor uns und ist bereit zum Druck. Viertens: Zum Drucken wird die Platte leicht erwärmt, mit Tampon und schwarzer Farbe sehr voll eingefärbt, dann mit Tüchern und zuletzt mit dem Handballen von der überschüssigen Farbe wieder befreit und mit dem zu bedruckenden Papier durch die Presse (Fig. 26) gezogen. Das Papier wird vorher gefeuchtet, damit es sich den tiefliegenden Linien während des Druckes gut anschmiegt und die Farbe sozusagen aus der Linie herausgezogen wird. Dieser erste sogenannte Rohabzug (erster Zustand) befriedigt in den seltensten Fällen, sodaß die Platte meistens einer weiteren Be-

handlung unterzogen wird. Dieser Prozeß besteht nun entweder in erneutem Grundieren, Radieren und Ätzen oder in der „kalten" Behandlung; das heißt, wo zu wenig Linien sind, werden solche mit dem Stichel (Fig. 14) und scharfer Nadel (Fig. 15) herausgestochen und herausgeschnitten. Durch den Stichel wird ein Span herausgehoben (Fig. 24 links), bei der „kalten Nadel" dagegen trennt sich dieser Span nicht von der Platte los, sondern stellt sich als „Grat" auf eine Seite der Linie (Fig. 24 rechts). Dieser „Grat" spielt beim Drucken insofern eine entscheidende Rolle, indem sich eine Menge Farbe an ihn hängt und im Druck so kräftig wirkt, daß das Bild in der Wirkung vollständig verändert wird. Ist dieser Grat wegen seiner meist zu heftigen Wirkung nicht oder nur teilweise erwünscht, so wird derselbe mit dem „Schaber" (Fig. 17) entfernt und die rauh gewordene Stelle mit dem Polierstahl (Fig. 16) wieder glatt poliert. Hernach macht man wieder einen Abdruck (zweiter Zustand). Die Drucke zwischen den verschiedenen Behandlungen der Platte heißt man „Zustand". So kann eine Platte sehr viele „Zustände" aufweisen, und die Sammler dieser Blätter wissen sehr wohl zwischen denselben zu unterscheiden. Noch ist des verbindenden „Tones" zu gedenken, der auf vielen Radierungen mehr oder weniger deutlich sichtbar ist. Dieser „Ton" ist nicht radiert, sondern wird vom Drucker nach Anweisung des Radierers aus der überschüssigen Farbe hergestellt, d. h. auf der Platte stehen gelassen. Die alten Radierer, so auch unsere Kleinmeister, verwerteten diesen Ton sehr spärlich, oft auch gar nicht.

Die Radierung ist eine Linienzeichnung (ähnlich der Federzeichnung), die Aquatinta dagegen ist eine tonige Zeichnung (ähnlich einer Lavierung).

Analog der Radierung ist der technische Vorgang bei der



Die Abbildungen stammen aus des Verfassers Schrift: „Mit Stichel und Stift. Einführung in die Techniken der Graphik" und wurden vom Verlag Orell Füßli, Zürich freundlich zur Verfügung gestellt.

Fig. 14: Grabstichel für Kupferstich und Überarbeiten der Radierung. *Fig. 15:* Radiernadel: spitzig, zum Radieren ohne Grund („kalte Nadel"); stumpf, zum Radieren auf Grund. *Fig. 16:* Polierstahl zum Polieren zu stark wirkender Stellen und für Korrekturen. *Fig. 17:* Schaber zum Wegschaben des Grates und für Korrekturen. *Fig. 18:* Wiegeisen zum Aufrauhen der Platte für Schabkunst. *Fig. 19:* Roulette zur Erzeugung von Tönen. *Fig. 20:* Ein Stück Wachs zum Grundieren. *Fig. 21:* Tampon zum Grundieren. *Fig. 22:* Grundierte Platte wird geräuchert, d. h. geschwärzt. *Fig. 23:* Staubkasten für Aquatinta. Der in den Kasten eingeführte Asphaltstaub wird durch Drehung des Kastens um die Axe a in Bewegung gebracht, hernach wird die Platte *b* eingelegt. *Fig. 24:* links, gestochene Linie (Durchschnitt); rechts, geschnittene Linie mit „Grat". *Fig. 25:* Geätzte Linie (Durchschnitt). *Fig. 26:* Prinzip der Kupferdruckpresse. Platte a wird zwischen den beiden Zylindern durchgepreßt.

Aquatinta: polierte Platte, Grundierung, an Stelle der Linie Ton, Ätzung, verschiedene Zustände, Druck. Da der Ton ausnahmslos in jedem graphischen Verfahren an Stelle der glatten eine rauhe Platten-Oberfläche bedingt, so entsteht die Frage: Wie wird diese rauhe Oberfläche erzielt? Das wird erreicht durch einen von Jean Baptiste Le Prince (1733—1781) erfundenen sinnreichen Vorgang: An Stelle der gewöhnlichen Grundierung tritt der Asphaltniederschlag: In den „Staubkasten" (Fig. 23), in welchem Asphaltstaub aufgewirbelt wird, legt man die polierte Platte ein. Der auf dieselbe niedergefallene Staub wird von der Rückseite angeschmolzen. Durch die Lupe betrachtet, entdecken wir ein feines Korn, durch welches das glänzende Kupfer blitzt. Nach dem Erkalten kann sofort mit der Zeichnune der Töne begonnen werden.* Man bedient sich dazu kleiner Pinsel und eines säurefesten Lackes und fängt an bei den höchsten Lichtern, die ganz weiß bleiben sollen, deckt dieselben zu und ätzt leicht. Was ist der Effekt? Die Säure greift zwischen dem Korn das Kupfer an, und legt die Stellen tiefer. Die mit Lack geschützten Partien aber bleiben intakt. Damit ist der erste Ton, der leichte Übergang vom höchsten Licht gegen die Mitteltöne erstellt. Hernach wird die nächste Umgebung des hohen Lichtes, also der Übergangston abgedeckt und wieder geätzt. Dieses Verfahren wird so oft wiederholt, bis schließlich nach der letzten Abdeckung nur noch die Tiefen zu ätzen sind. Dann wird der Grund abgewaschen und ein erster Druck gezogen, der allerlei Mängel aufweist. Die Platte wird weiter behandelt, d. h. wieder grundiert, neu abgedeckt und geätzt. Oder sie wird mit Roulette (Fig. 19) und Polierstahl (Fig. 16) bearbei-

* In den meisten Fällen empfiehlt sich das Radieren eines dünnen Conturs und Ätzen desselben, damit man für alle folgende Arbeit einen sichern Anhalt hat.

tet. Auch hier unterscheiden wir „Zustände". Die Technik der Aquatinta erfordert bedeutende Geschicklichkeit und vor allem Überlegung eines jeden Arbeitsganges.

Die Blätter unserer schweizerischen Aquatintisten sind nach der technischen Seite hin bewundernswert und gehen meist weit über das hinaus, was Le Prince geleistet hat. Die Übergänge von Abdeckung zu Abdeckung sind von großer Weichheit, während dieselben bei Le Prince oft ganz hart und unvermittelt stehen bleiben. Aber die künstlerischen Qualitäten werden wohl trotzdem bei Le Prince liegen. Bei ihm ist auch immer die Vorradierung noch ganz deutlich und bildet infolgedessen einen integrierenden Bestandteil der sich ihr streng angliedernden Tonskala. Bei seinen Nachfolgern wird die Vorradierung vom Tone meist ganz verschluckt, so daß man nicht selten schärfere Akzentuierungen, welche die Vorradierung geboten hätte, vermißt. — Wir begegnen also auch bei der Aquatinta der überall konstatierten Tendenz, bei Aufbietung höheren technischen Raffinements die Linie ganz dem Tone zu opfern. — Viele unserer Kleinmeister benützten die Aquatinta zu einer ziemlich einträglichen Industrie. Man kam dem Farbenbedürfnis des Publikums weitgehend entgegen, indem man die Blätter „illuminierte", d. h. von Hand übermalte. Damit das Kolorit möglichst farbig ausfalle, druckte man die Platte statt schwarz zweifarbig. Himmel und Hintergrund wurden mit Indigo, der Vordergrund mit Sepia eintamponiert. Im Mittelgrunde flossen die beiden Farben ineinander. Diese „illuminierten" Blätter sind heute ein beliebtes Sammelobjekt geworden. Aber in Stil und Haltung dieser späten Aquatinten sehen wir schon den vorausfallenden Schatten der Photographie. — Eine Steigerung der ohnehin sehr raffinierten Technik brachte der im Anfange des neunzehnten Jahrhunderts in England er-

fundene Stahlstich. Durch ihn wurde es möglich, die Linien und Punkte noch enger und feiner zu setzen. Auch unsere Kleinmeister bedienten sich dann und wann des Verfahrens, um größere Auflagen zu erzielen. Die Stahlplatten wurden vor der Arbeit erweicht (decarbonisiert) und nachher wieder gehärtet. Aber ihre Drucke haben neben großer Feinheit eine wenig erfreuliche technische Härte und Kälte an sich. — Das technische Können, insbesondere die Geduld und Überlegung der Aquatintisten nötigt uns großen Respekt ab. Schreiber dies erfuhr durch mündliche Überlieferung, daß der Staubgrund gerne nach Mitternacht erzeugt wurde, da man zu dieser Stunde, da alle Hausbewohner zu Bette waren und keine zufallende Türe mehr unerwünschte Erschütterungen hervorrufen konnte, die beste Arbeit zu liefern im Stande gewesen sei. In der Tat will die im Staubkasten mit feinstem Staub bedeckte Platte beim Herausnehmen höchst behutsam behandelt sein, da unter Umständen schon Ausatmen genügt, daß die Staubschicht in ihrer Lage gestört würde. Und unsere Vorfahren waren noch an äußerst gewissenhaftes Arbeiten gewöhnt!

F. Walthard, Rüschlikon.